

## Estetika v divadle

Jana Sošková; [jana.soskova@ff.unipo.sk](mailto:jana.soskova@ff.unipo.sk)

**Abstrakt:** Autorka v texte uvažuje o špecifických podmienkach možného estetického zážitku a estetického vnímania v podmienkach predvedenia divadelného diela. Zázemím jej úvah sú názory J. Mukařovského na avantgardné divadlo, názory J. Derridu na divadlo krutosti Artauda a názory N. Goodmana na jazyk umenia vrátane umenia divadelného.

**Kľúčové slová:** avantgardné divadlo, divadlo krutosti, divadelná reč, metafora, zobrazenie ako, exemplifikácia, obrazy s nulovou denotáciou.

**Abstract:** The author deals with specific conditions for possible aesthetic experience and aesthetic perception in the conditions of theatre artwork performance. Opinions of J. Mukařovsky on avant-garde theatre, opinions of J. Derrida on Artaud's theatre of cruelty and opinions of N. Goodman on art language including theatre art are the background of her thoughts.

**Keywords:** avant-garde theatre, theatre of cruelty, language of theatre, metaphor, depiction as, exemplification, images with no denotation.

Divadlo je jedno z najstarších a najpôsobivejších druhov umenia. Dôvodov prečo sme oprávnení k uvedenému záveru je viacero: sú to pôvodné obradné rituály, ktoré okrem inscenovaného deja, pohybových, rytmických a vizualizovaných prejavov obsahovali aj magické slovo, špeciálnu mimiku a gestá, ktoré vypovedali o predvádzanom i želanom. Divadlo jestvuje stále na pomedzí medzi životom a inscenovaním života, či už želaného, alebo neželaného. Predvádzanie „akoby“ skutočnosti, života na ohraničenej scéne vytvára divákovi možnosť ocitnúť sa v predvádzanom deji dvojakým spôsobom naraz. Raz v pozícii niekoho, kto sa díva na dej, odohrávajúci sa mimo neho samého a po druhé v pozícii nie prizerajúceho, ale účastníka deja, ako jedného z aktérov deja. Postoj diváka v „bezpečnej vzdialenosti“ od samého predvádzaného života a zároveň neustále striedanie tejto pozície s pozíciou aktéra deja je podľa nás najvýznamnejším faktorom, ktorým divadlo neustále priťahuje pozornosť. V príspevku sa chceme zamyslieť nad tým, aké estetické dôsledky vyplývajú zo špecifického oscilovania medzi javiskom a hľadiskom, z neustáleho rušenia uvedenej bezpečnej diferencie a opätovného nastolenie jasných hraníc.

Vzniká tu dosť zložitý súbor otázok: čoho sa vlastne týka estetika v divadle, respektíve kto je nositeľom a tvorcom estetiky? Je to autorov text sám o sebe, alebo je to predvedenie textu na ohraničenej scéne pred komunitou divákov, neopakovateľná, tu a teraz prebiehajúca komunikácia medzi predvádzaným a vnímaným a vnímajúcim? Je to sám autorský text, alebo je to predvádzacie umenie jednotlivých hercov na špecifickej scéne čo vytvára estetický potenciál? Je to naopak divák v hľadisku, kto je tvorcom „estetického“ v divadle? Nechceme analyzovať celé dejiny divadla. Pokúsime sa uvažovať v intenciách podnetov autorov, ktorým sa podľa nás podarilo pomenovať niektoré osobitosti estetickej potencie divadla. Sú to J. Mukařovský, J. Derrida, N. Goodman a M. Petříček.

Jedným z iniciátorov estetického uvažovania o divadle je podľa nás J. Mukařovský (1966a), ktorý v 1937 píše zamyslenie o avantgardnom divadle, kde sa vyskytuje aj jedna z možných odpovedí na našu otázku, kedy sa dej estetický v divadle. J. Mukařovský v spomínanom článku konštatuje, že avantgardné divadlo

prestalo byť „divokým výhonkom“ oficiálneho divadla, akousi pominuteľnou výnimkou. Usiluje sa ukázať, že v ňom už nejde len o rad experimentov, ale o celostný špecifický jav. Ak by išlo iba o experimenty, potom by sa mohlo stať, že ako „stály experiment“ sa rozpúšťa v oficiálnom divadle. Podľa Mukašovského to nastáva vtedy, keď vykoná svoju prácu-úlohu. Privítal teda Zjazd avantgardných divadiel, na ktorom predniesol svoj príspevok ako snahu konsolidovať avantgardné divadlo ako samostatný umelecký útvar, t. j. ako trvalý, zákonitý, majúci historickú kontinuitu a nie iba dočasné jestvovanie. Pripomína, že spomínaný Zjazd chce nájsť tradície, chce nadviazať na súvislosti, ale chce eliminovať falšovateľov tradície.

Mukašovský konštatuje, že avantgardné divadlo má svoj vlastný charakter, svoju svojbytnosť, svoje špecifické úlohy, ktoré môže vykonať len vtedy, ak sa stane útvarom trvalým. Za najzávažnejší problém divadla všeobecne považuje „*styk divadla s publikom*“. Mukašovský si uvedomuje, že táto prednosť sa môže stať aj záťažou, a to vtedy, keď avantgardné divadlo stratí svoje publikum, čo sa môže stať podľa neho z rôznych dôvodov: napr. nová generácia nemusí rozumieť poetike odvodennej od predchádzajúcich etáp dištinkcie medzi oficiálnym a avantgardným divadlom; alebo zotrvanie pri poetike avantgardy časovo ohraničenej už nemusí byť adresné pre generáciu nasledujúcu – v priebehu 18 a 36 rokov a pod.; alebo vstup komercie do pôvodne avantgardného divadla mení jeho charakter ale aj publikum a komercia zásadne mení pozíciu publika, jeho zloženie a spôsob vnímania,...Jan Mukašovský zdôrazňuje, že „[...] *avantgardné divadlo, kde sa vzťah medzi publikom a javiskom javí inak než v divadle oficiálnom, má pre riešenie tohto problému najšťastnejšie predpoklady*“ (Mukašovský 1966a, s. 161-162). V oficiálnom veľkom divadle je podľa neho trvalosť publika zaistená len mechanickým systémom abonencií. V avantgardnom divadle je toto záujmové spoločenstvo medzi javiskom a hľadiskom závislé na spoločných záujmoch generačných, ideologických a umeleckých. Avantgardné divadlo je podľa Mukašovského akosi bližšie životu spoločnosti. Avantgardné divadlo začína tvoriť celkom osobitý útvar s vlastnou technikou, vlastnými možnosťami a umeleckými problémami a vlastnými úlohami. „*Každý problém – musí avantgardné divadlo klásť teoreticky i prakticky vzhľadom k osobitosti*“ (Mukašovský 1966a, s. 161-162). Estetická potencialita avantgardného divadla je podľa Mukašovského uvažovania daná zvlášť osobitosťou vzťahu javiska a hľadiska, osobitosťou techniky predvádzania, a zvlášť neustálou osciláciou jazyka avantgardného divadla medzi teoretickým a praktickým užitím jazyka. Inými slovami povedané – estetický potenciál je práve v neustálom prepínaní použitia jazyka- raz teoreticky, raz prakticky, alebo inak povedané: medzi metaforickou výpoveďou a výpoveďou pragmatickou. Podrobnejšie to Mukašovský vysvetľuje v časti, venovanej javiskovej reči. Javiskovú reč, jej postavenie v štruktúre javiskového avantgardného diela považuje za zložitú ... nie však preto, že reč bola postavená do čela divadelného diania, ale naopak preto, že jazyk bol postavený na roveň ostatným zložkám. V kánone realistického divadla bola zložka jazyková spätá iba s dramatickou osobou, ktorej charakteristike slúžila zároveň s gestom a mimikou. V kánone divadla expresionistického prejavila jazyková zložka naopak snahu postaviť sa do popredia sama, urobiť si z ostatných zložiek iba púhe pozadie. Reč, gesto, pohyb, svetlo, hudba, film, všetky tieto zložky a každá z nich osobitne nadobúdajú platnosť kompozičných princípov. Žiadna zo zložiek nie je spätá s druhou osudovo a príbuzensky, môžu medzi sebou nadväzovať vzťahy pominuteľné a premenlivé. Nieto tu tiež obsahu a formy: všetko, každá zložka je – pri svojej nezávislosti na ostatných – zároveň obsahom i formou.... hádky medzi protivníkmi a prívržencami formalizmu strácajú vzhľadom k novému divadlu svoj zmysel (Mukašovský 1966a, s. 161-162). Mukašovský nakoniec zdôrazňuje, že protiklad „služobnosti“ a „svojbytnosti divadla“ vyúsťuje v avantgardnom divadle do syntézy: čím viac má divadlo stred v sebe samom, vo svojej vnútornej zložitosti a jej zvládnutí, tým skôr je schopné stať sa predobrazom a vzorom nového usporiadania skutočnosti. Služí práve tým, že zostáva samo sebou.

Mukařovský sa venoval predovšetkým jazyku a preto i pojem reči viaže na jazyk v lingvistickom slova zmysle. Preto aj o divadle hovorí v zmysle reči ako lingvistického útvaru, hoci to vidí v kontexte a jednote s inými „štruktúrami“ – napríklad s časom, obrazom, rytmom, hudbou, vizualitou a pod. Mukařovský sa pokúša dokázať, že z predpokladu nového divadla nie je možné odvodiť celú teóriu javiskovej reči. Hovorí: *„javiskovým jazykovým prejavom je dialóg, čo znamená, že je to reč neustále prerušovaná, preskakujúca od osoby k osobe, vytryskujúca stále znovu z mimojazykovej situácie. V miestach kde je jazykový prejav v dialógu prerušovaný, vchádza práve na javisku reč do styku s ostatnými zložkami javiskového diela. Súčasne je však dialóg vo svojom postupnom plynutí stále pevne znovu zväzovaný významovým vzťahom medzi tým, čo predchádzalo a čo nasleduje. Výzva a replika, otázka a odpoveď patria tesne k sebe a nadväzujú vždy znovu pretrhnutú niť“* (Mukařovský 1966a, s. 161-162). Mukařovský zdôrazňuje, že v tomto type divadla sa dôraz kladie na nepretržitosť dialógu... Dialóg tu už nie je ten, ktorý by sa ponáhlal k určitému cieľu, k vyvrcholeniu, ku ktorému je strhovaný dejom, ... *„Oslobodený, vnútorné nepretržitý dialóg je v každej chvíli rovnako neukončený ako ukončený, presahuje hranice hry, potenciálne pokračuje do nekonečna.“* Mukařovský robí zásadný záver: Od dialógu takto stavaného vedie priama cesta do životnej skutočnosti diváka. Divák neodchádza z divadla s vedomím, že bol prítomný akémusi deju, na ktorom mu neskôr nezáleží. Dialóg pokračuje v ňom samom. Za najdôležitejšiu zložku avantgardného herectva považuje práve zvukovú stránku javiskovej reči, dialóg. Nepredpokladá, aby sa zvuková stránka reči približovala reči praktickej, ale za imperatívny dôvod avantgardného divadla nepovažuje ani to, aby sa javisková reč natrvalo a stroho oddiaľovala od reči praktickej. Dominantu estetického pôsobenia vidí Mukařovský v súhre i protihre hercov. Aj v reči herca jediného môžu sa tieto krajnosti a prechody medzi nimi tesne a bezprostredne stýkať. Medzi rečou praktickou a javiskovou sa tak stále udržiava trvalé napätie, pri ktorom praktická, nejavisková reč má úlohu meradla vzájomných odchýlok a zblížení. Ak takto chápeme úlohu javiskovej výslovnosti, nemá zmysel hádka o tom, či je podstatnou požiadavkou javiskovej reči deformácia či realistická vernosť kánonu praktickej reči. Oboje, deformácia i „prirodzenosť“ sú rovnako oprávnenými prostriedkami javiskového umelca. Jediné, čomu sa treba podľa Mukařovského vyhýbať, je štylizácia, strohý ornamentalizmus, držiaci sa pedantsky princípu jediného. Mukařovský zdôrazňuje, že ak je javisková reč vo svojej významovej a zvukovej stránke takto uvoľnená do oslobodeného dialógu, neznamená to nijako anarchiu, ale naopak snahu po poriadku, ale zložitejšiemu a dynamickejšiemu než je doterajší. Všetky možnosti, ktoré sú v jazyku – všetky odtiene dialektické, argotické, všetky patologické pa-tvary reči, všetko to sa stáva podľa Mukařovského *nástrojom*, ktorého smie a má užívať režisér a herec. Avšak práve táto zvrchovaná zložitosť vyžaduje rovnako od herca ako aj od diváka úplnú istotu v hodnotení týchto rôznych možností a prostriedkov, istotu o hierarchickom odstupňovaní jazykových odtieňov, vrstiev a dialektov.

Estetický potenciál divadla teda podľa J. Mukařovského spočíva predovšetkým v osobitosti javiskovej reči – či už klasického divadla alebo divadla avantgardného. Javisková reč je nositeľom významov, vytvára podmienky pre prenesenie významov, tvorbu metafor, tvorbu obrazov, znakov a symbolov. Všetky ostatné faktory – vizuálne, hudobné, priestorové, časové sú podriadené javiskovej reči a javiskovému priestoru. Každý nesúladný prvok tohto systému môže prerušiť plynulosť sledu estetických situácií, ktoré sú ponúkané divákovi, a ktoré vytvárajú možnosť estetických stavov a estetického zážitku vo vedomí vnímateľov. Zdôrazniť treba podľa nás opäť Mukařovského myšlienku špecifickej oscilácie reči avantgardného divadla a skutočnosti, jej užitia v zmysle praktickej reči a zároveň jej odkazu na reč metaforickú.

Na problém špecifickosti javiskovej reči ale zároveň na problém „reči“ ako nositeľa estetického potenciálu upozorňujú okrem iných autorov aj J. Derrida (1993). M. Petříček (1993, s. 109) komentuje J. Derridu takto: *„Derrida nechce skúmať iba to, čo text hovorí, a rozvíjať, čo je v ňom nedopovedané, resp. povedané uvádzať na*

nejakú „pravú“ mieru, ale jeho záujem púta predovšetkým bra textu samého, vzťah medzi tým, čo text hovorí, a tým, ako hovorí to, čo hovorí.“ Toto vysvetlenie vystihuje aj situáciu, nastávajúcu v avantgardnom divadle, ktorá je podľa nás zároveň zázemím vytvárania jeho estetického potenciálu. Petříček upozorňuje, že Derrida nastolil problém vzťahu medzi písmom a písanou rečou, t.j. prečo je písmo chápané len ako „znak znaku“, ako ľavoboček reči. V situácii keď lingvistika, ako upozorňuje M. Petříček písmo ignoruje, vehementne odsudzuje, kladie Derrida otázku, či nie je táto marginálna pozícia, do ktorej je písmo takto trvalo odsúvané, symptómom nejakého skrytého priania (vo freudovskom zmysle) európskeho myslenia ako celku. M. Petříček interpretujúc Derridove práce (Dekonštrukcia, *L'écriture et la différence*; *La voix et le phénomène*; *De la grammatologie*;) hovorí: „Ak sú totiž z pohľadu semiológie hovor (prehovor) a písmo autonómne systémy, a takými podľa Derridu sú vskutku, pretože písmo so svojím celkom špecifickým priestorovým usporiadaním, so svojou interpunkciou, medzerami, a pod. je neredukovateľné na hovorené slovo... potom nemá zmysel dávať jednému prednosť pred druhým“... Dekonštrukcia (*L'écriture et la différence*; *La voix et le phénomène*; *De la grammatologie*; ... všetky tieto knihy, - je také čítanie, ktoré v texte hľadá miesta – rozptýlené kdesi po jeho okrajoch alebo akoby len mimochodom zasunutá v jeho záhyboch – kde sa tieto zlomy manifestujú a kde sa text obracia sám proti sebe, prezrádzajúc tak nemyslené ako nutného dvojníka myšlienky“. Systematicky aplikovaná dekonštrukcia otriasa celým systémom (Petříček 1993, s. 110). Príznačky ktoré Petříček zdôraznil pri interpretácii Derridovho uvažovania plne a adresne platia pri probléme estetickéj potencie avantgardného divadla. Ak Mukařovský upozornil pri avantgardnom divadle na špecifickú osciláciu medzi skutočnosťou a metaforou o nej, presnejšie na osciláciu medzi metaforickým a doslovným užitím jazyka – javiskovej reči, upozornil na to, čo presnejšie a adresnejšie povedal Derrida, keď uvažoval o záhyboch, rozptyloch reči, o medzerách, o dištinkcii písaného a hovoreného slova. Derrida zdôrazňuje, že ... z hľadiska pravdy stojí „vlastný“ význam vyššie ako metaforický (Petříček 1993, s. 110). „Ak sa však dívame pozornejšie, vidíme, že všetky pojmy nášho myslenia (idea, duša, vedomie, kategórie, absolútno,...) sú práve také metaforami. [...] to znamená, že pojmy, v ktorých sa pohybuje naše myslenie, nielenže nie sú nositeľmi priamych významov, ale že to sú (ako lexikalizované metaforu) znaky, ktorých pôvodné (a pretože pôvodné je viac než odvodené, teda pravé) významy sú dlhým používaním stratené, a sú dokonca prekážkou nahliadnutia veci samej, ktorú mali pôvodne označovať“ (Petříček 1993, s. 110). Mohli by sme povedať, že v avantgardnom divadle sa špecifickým spôsobom posilňuje práve dištinkcia medzi metaforickým a realistickým užitím jazyka, že to isté slovo, gesto, tá istá predvedená situácia a jazykom označená má oba významy zároveň: aj reálny, vlastný, aj prenesený, metaforický; aj zastupujúci, aj obracajúci pozornosť na slovo samé, (respektíve na gesto) aj na jeho významy praktické a zároveň metaforické. A práve v tom spočíva povaha vzniku potenciálnych estetických situácií a estetického pôsobenia tohto typu divadla prostredníctvom jeho reči. Je to jeho prednosť ale zároveň jeho hranica.

Hranicou estetického potenciálu avantgardného divadla (ak budeme pokračovať v uvažovaní Mukařovského a výkladu Derridu Petříčkom) je to, že metafora nie je nositeľom priameho významu. Ale metafora, ak je lexikalizovaná – stáva sa znakom, ktorého pôvodné – pravé významy, sú dlhým užívaním stratené, sú prekážkou nahliadnutia na vec. Avantgardné divadlo si vytvorilo svoj „jazyk“ a významy sú spočiatku metaforické. Dlhodobým užívaním sa stávajú púhymi znakmi, obracajú pozornosť na sám znak a nie na jeho zástupnosť. Preto neumožňujú nahliadnuť priamo „veci“ a sú dokonca prekážkou nahliadnutia priamo vecí, ktoré predtým označovali – čím sa podľa nás stráca či narúša pravá podstata aj avantgardného divadla, pretože ono malo svoj čitateľný význam vtedy, keď sa tvorilo s ohľadom aj na spoločenský kontext a stav divadelnej kultúry v danom čase. Podľa Derridu – vec sama, či „pravý“ význam nám teda vždy uniká... a na tom je podľa nás postavený zmysel a fungovanie avantgardného divadla. Presnejšie na zveličení tejto pravdy – unikania významu. Nakoniec dochádza k úniku od

skutočnosti-reality, ktorú slovo malo pomenovať, odkazovať na ňu, držať sa významu skutočnosti, ktorú zastupovali znaky avantgardného divadla.

Estetický potenciál avantgardného divadla spočíva okrem iného aj v tom, že jeho znaky podliehajú oveľa viac prítomnosti. Vysvetľuje to Petříček, keď hovorí, že ... Derrida ukazuje, že všade tam, kde sa uvažuje o znaku (od Aristotela až po Husserla), je znakovosť znaku vlastne vždy zastieraná: prednosť má vždy „ideálny obsah sám“, „bezprostredné stretnutie s vecou samou“, a následkom toho znak ako to, čo zastupuje túto idealitu a akoby ju zvonkajšťuje do materiálneho sveta, je púha provizórna okľuka, oddiaľujúca (dočasne) stretnutie s prežívaným obsahom samým, s vecou samou, s čistým „označovaným“. Túto tendenciu chápať ako znak ako oddiaľovanie plnej prítomnosti nazýva Derrida logocentrizmom...metafyzikou; ... jeho dekonštrukcia sa snaží otriasť jeho základným predpokladom, totiž že „označované“ môže existovať nezávisle na „označujúcich“ a môžu byť prístupné bezprostredne (napr. názorom, v sebedomí a pod.) (Petříček 1993, s. 112). Avantgardné divadlo zastiera svoju znakovosť a v tom je paradoxne jeho estetický potenciál. Zastieranie znakovosti znamená to, že gesto, reč, pohyb, mimika, scéna sa stávajú samými sebou, že strácajú zástupnosť voči skutočnosti, že sú okľukou, oddialením možného stretnutia so samými vecami, ktoré by mali byť označované. Derrida upozorňuje, že ...myslenie nesmie stavať na existencii veci samej v prítomnosti, ale musí si byť vedomé toho, že prítomné je prítomné len vďaka neprítomnému ...A teda: že je konečne potrebné vziať vážne znakovosť znaku. Podľa nás to značí, že znak zastupuje vec, ale nie je vecou samou. Predvádzané avantgardné divadlo, napriek upozorneniu Mukařovského sa nemôže stať „samou vecou“. Musí zostať diferenciacia medzi vecou a jej znakom. To, čo vec zastupuje sa nemôže stať ňou samou. Iba vtedy sa môže vyjaviť jej estetická potencialita. Označovať podľa Derridu znamená uvádzať do pohybu jazykový systém, ktorého jednotlivé prvky sú na sebe navzájom závislé, t.j. existujú iba v tejto „hre“ vzájomného odkazovania na seba. Význam znaku totiž siaha až tam, kde je obmedzený významom iného znaku...nie je teda definovaný absolútne... ale relatívne,- svojím vzťahom k iným znakom; jeho medze sú tam, kde iný znak začína. Znak je, ... vymedzený diferenciou k iným znakom, a pretože systém jazyka je vždy plne ovplyvňovaný hovorom (prehovorom) je jeho význam v určitých medziach pohyblivý (Petříček 1993, s. 112). Z uvedených súvislostí vyplýva potreba uvažovať o nestabilite estetického potenciálu avantgardného divadla, o jeho pohyblivosti, o jeho dominancii, ale aj takom utlmení, ktoré hraničí s minimalizmom estetického pôsobenia. Pohyblivosť estetickej potenciality avantgardného divadla je spôsobená aj ďalšími faktormi – spôsobom ukladania znakov avantgardného divadla, ktoré môžu odkazovať iba na seba, alebo tým, že význam jedného znaku ohraničuje význam znaku druhého, alebo tým, že znak sám o sebe môže mať samostatný význam, že znakovosť znaku môže byť zastieraná tým, že je zdôraznený jeho ideálny význam, že znak funguje ako okľuka, oddiaľujúca stretnutie so samou vecou (materiálnym svetom), ktorý znak zastupuje čo je princípom Derridovej dekonštrukcie. Avantgardné divadlo oddiaľuje stretnutie so skutočnosťou, respektíve je viac stretnutím so samými znakmi a ich svojbytnými významami a nie so skutočnosťou, ktoré by mohli znaky zastupovať. Významy, viažuce sa na znaky potom nie je možné stotožňovať s významami vecí, ktoré znaky zastupujú. Významy sa tvoria ako niečo samostatné a viažu sa práve na tieto „okľuky“. Významy nie je možné potom čítať a dešifrovať ako skutočnosť mimo znakov. Derrida v tejto súvislosti adresne a vtipne poznamenáva, že... prítomnosť označovaného je spolupodmienená neprítomnosťou (tých znakov, ktoré ich v rámci systematickej hry jazyka ohraničujú a v okamihu použitia daného znaku aktuálne prítomné nie sú). ...keby nebolo absencie, nebolo by ani prítomnosti... (Petříček 1993, s. 113).

Keď Derrida komentoval Artaudovo divadlo (porovnaj: Derrida 1993b) krutosti zdôraznil, že ono nie je reprezentáciou, že je to život sám a je tým, čo je životom nereprezentovateľné. V tom spočíva podstata



krutosti života, že je nereprezentovateľný. Divadlo ako život je nereprezentovateľné. Podľa Artauda platí, že dokonca človek sám je púhym reflexom a v tom spočíva jeho sloboda. Mohlo by sa zdať, že v tomto type divadla sa vytráca možnosť estetického pôsobenia, respektíve, že sa na minimum znižujú jeho estetické potencie, pretože sa stráca diferenciacia medzi životom a divadlom. A k estetickému vnímaniu patrí, ako jeho elementárny predpoklad estetická dištancia. Ak sa vrátíme k Mukařovskému, ktorý zdôrazňuje, že v avantgardnom divadle jestvuje neustála oscilácia, či prepínanie pozornosti z praktického (životného, reálneho) k metaforickému, a že to je hlavný dôvod jeho estetického pôsobenia, potom v divadle krutosti, ako to objasňuje Artaud a interpretuje Derrida dochádza ku zmene pozície vnímateľa ale aj autora. Už tu nie je diferenciácia medzi životom a jeho metaforickým či znakovým reprezentovaním, čo spôsobuje aj minimalizáciu dištancie ako predpokladu estetického vnímania, ale je tu sám „život“ bez tejto dištancie. Je otázne, či sa dištancia dá nahradiť „reflexom“, ako to predpokladá Artaud, keď hovorí o divadle krutosti ako o autentickej reflexii človeka. V „divadle krutosti“ by potom absentovalo prepínanie pozornosti vnímateľa zo života k jeho znakovému zastupovaniu, čím by sa dištancia rušila so všetkými svojimi dôsledkami.

Artaud (poľa Derrida 1993b) požaduje, aby divadlo nebolo reprezentáciou, ale samým životom, t.j. divadlo malo prestúpiť „existenciu“ i „telo“, ako Artauda vysvetľoval Derrida. Divadlo malo byť samým životom a vyjadrením toho, čo je nereprezentovateľné. Artaud chce, aby sa divadlo postavilo na roveň životu, nie individuálnemu – ale životu oslobodenému, teda situácii, keď človek je púhym „reflexom“. Derrida vysvetľil Artaudove zámery, ako skoncovanie s imitatívnym chápaním umenia. Podľa Artauda (poľa Derrida 1993b, s. 124) ...umenie nie je nápodobou života ale život je nápodobou transcendentálneho princípu, s ktorým nám umenie opäť dovoľuje komunikovať ... divadlo má byť: privilegovaným miestom tejto deštruktívnej nápodoby... podobne ako to majú východné divadlá. Artaud chce deštrukciou nápodoby v divadle obrodiť západné divadlo práve týmto východným princípom (poľa Derrida 1993b, s. 122). Artaudova kritika smeruje okrem odmietnutia mimetizmu v divadle aj ku odmietnu klasicky poňatého textu, ako hlavného princípu divadla, t.j. k „reči“ v tradičnom slova zmysle. Nadvládu textu v divadle nazýva teologizáciou v dôsledku nadvlády „logu“, nadvlády autora-tvorcu a textu, ktorí boli tradične chápaní ako hlavní aktéri zmyslu samého divadla, spočívajúceho v reprezentácii myšlienok tvorcu. Považoval ich za „zotročených interpretov“ obmedzujúcich sa na imitáciu, reprodukciu, a v tomto zmysle na spotrebu. Všetky obrazové, hudobné či gestické formy, zavedené v západnom divadle, potom bez ohľadu na svoj význam v najlepšom prípade text nanajvýš ilustrujú, sprevádzajú, textu slúžia, dekorujú text – text ako verbálne tkanivo, tento logos, ktorý je vyslovený na samom počiatku (poľa Derrida 1993b, s. 123). Artaud požaduje, aby javisko západného divadla prestalo byť ohrozované „slovom“, aby prestalo byť javiskom, ktoré iba ilustruje reč, aby tyrania textu bola zvrhnutá v mene čistej inscenácie. Podľa Artauda *„Inscenácia, zbavená pút textu a boba-autora by sa teda päť vrátila ku svojej tvorčej a zakladajúcej slobode. Režisér a jej účastníci ...by prestali byť nástrojom a orgánom reprezentácie. Znamená to, že Artaud odmietal nazývať divadlo krutosti reprezentáciou? Nie. Avšak.... javisko už nebude reprezentovať, pretože sa nebude jeho zmyslová ilustrácia pripájať k textu už napísanému, myslenému, či prežívanému mimo javiska, textu, ktorý javisko iba opakuje, avšak nevytvára jeho štruktúru. Nebude opakovať prítomnosť, re-reprezentovať prezenciu, ktorá je inde a pred ním a jej platnosť by bola staršou, vzhľadom k javisku neprítomná, a teda by sa bez neho tiež mohla obísť, čo je však prítomnosť absolútneho logu pre seba, živá prítomnosť božia. A javisko ďalej bude reprezentáciou, ak znamená reprezentácia hladký povrch podivanej, otvorenej divákom“* (poľa Derrida 1993b, s. 125). Artaud na rozdiel od Mukařovského nechápal reč divadla v lingvistickom či literárnom zmysle. Preto odmieta chápať divadlo ako reprezentáciu nejakej inej reči, napríklad literatúry, poézie a pod. Ich verbálnosť považuje za prekážku pravého divadla, za tzv. zriadenie javiskovej reprezentácie. Artaud požaduje, aby sa divadlo oslobodilo od prehovoru, zápisu ako

elementov klasického divadla, od písma a jeho „écriture“, aby herci a režiséri neboli v zajatí ich diktátu. Nadvládu textu v divadle považuje za „poveru“ a „diktatúru spisovateľa“. Divadlo nemá byť podľa neho exhibíciou prednesu. Artaud hovorí: ... nejde teda o to vytvárať nemé javisko, ale také, ktorého krik nebol utlmený slovom. Slovo je mŕtvy zostatok psychického hovoru a spolu s rečou života samého je potrebné opäť nájsť „hovor pred slovami“. Slovo a hovor ešte neoddelené logikou reprezentácie. K hovorenej reči pripájam inú: reč hovoru, ktorej tajomné možnosti boli zabudnuté, sa pokúšam vrátiť jej prastarú magickú účinnosť, jej neporušenú zaklínaciu moc. Ak hovorím, že nebudem hrať žiadnu hru opierajúcu sa o napísané a hovorené, že v podívanej, ktorú budem predvádzať, bude prevažovať fyzická stránka, ktorú nemožno zachytiť a zapísať bežnou rečou slov... (poľa Derrida 1993b, s. 126-127). Artaudove odporúčania smerujú k inému chápaniu divadla a v konečnom dôsledku aj inému vysvetleniu estetickéj potenciality divadla, ktorá už nie je závislá na literárnom texte. Pre Artauda je dôležitý celý výjav na scéne, všetka mimika, hra telom, situáciou, priestorom, pohybom, zvukom, hlasom herca, jeho vizualitou a pod. Akoby tu dochádzalo k rozšíreniu pojmu „reč“, k presahu pojmu „reč“ za hranice lingvistických bariér. Rečou sa stáva i gesto, vzhľad, vizualita, pohyb, situácia, zvuk, rytmus, ....

Divadlo je druh syntetického umenia, združujúceho slovo, zvuk, hudbu, vizuálne priestorové predvedenie konania, atď. Všetky tieto spôsoby zverejnenia vytvárajú svojimi vlastnosťami estetickú potencialitu, t.j. vytvárajú možnosti estetického vnímania a následne estetického posúdenia. Usmerňujú a dynamizujú estetický zážitok a nakoniec i estetický súd. Ak by sme stručne aplikovali prístup N. Goodmana (2007) mali by sme si klásť otázky ako divadlo je schopné vytvárať *obrazy ako, obrazy s nulovou denotáciou*, ako vytvára v rámci obrazov *popisy* a pod. Divadelné „obrazy“ nemusia nič zobrazovať, môžu byť púhymi výrazmi, môžu byť popismi, ale zároveň s tým aj metaforami. Sled „obrazov“ vytváraných divadelnou rečou (nemyslenou len v lingvistickom zmysle) môže byť sledom exemplifikácií a expresií a v ich intenciách sa odohráva referencia, odkazujúca a denotujúca predovšetkým osobitosť divadelnej reči. Goodman pri divadle považuje za dominantnú metaforickú exemplifikáciu. Divadlo radí ku alografickým umeniam, t.j. dvojfázovým umeniam, v ktorých každé predvedenie je originálom. V tom prípade každé predvedenie predstavenia vytvára potenciálne možnosti pre špecifické a neopakovateľné estetické vnímanie, ktoré nemôže byť zopakované. Klasická téza, vysvetľujúca podstatu „estetického vnímania“ povedaná ešte J. G. Baumgartenom hovorí o tom, že estetické vnímanie je vnímaním samého zmyslu vnímania. Estetická potencialita divadla potom nespočíva v tom, nakoľko vnímateľ dešifruje mimodivadelné informácie, nakoľko ich logicky spracúva, porovnáva s realitou, považuje za overenú „pravdu“ alebo návod na konanie. Estetická potencialita divadla spočíva v možnosti odkryť sám zmysel vnímania, odkryť proces tvorenia obrazov, výrazov, expresií, referencií, metafor, popisov, exemplifikácií a tým vytvoriť možnosť pochopiť sám zmysel vnímania a seba ako vnímajúceho.

## Literatúra:

- [1] DERRIDA, J. 1993a. Divadlo krutosti a hranice reprezentace. In. PETŘÍČEK jr., M. ed. Myšlení o divadle II. Praha: Herrmann a synové, s. 120 – 131.
- [2] DERRIDA, J. 1993b. Struktúra, znak a hra v diskurzu věd o člověku. In. PETŘÍČEK jr., M. ed. Myšlení o divadle II. Praha: Herrmann a synové, s. 115 – 119.
- [3] GOODMAN, N. 2007. Jazyky umění. Nástin teorie symbolů. Praha: ACADEMIA.
- [4] MUKAŘOVSKÝ, J. 1966a. Javisková řeč v avatgardním divadle. In. MUKAŘOVSKÝ, J. Studie z estetiky. Praha: Odeon, s. 161 – 162.

- [5] MUKAŘOVSKÝ, J. 1966b. K dnešnímu stavu teorie divadla. In. Studie z estetiky. Praha: Odeon, s. 163 – 171.

---

Prof. PhDr. Jana Sošková, CSc.  
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry  
FF PU v Prešove  
jana.soskova@ff.unipo.sk

---

[www.casopisespes.sk](http://www.casopisespes.sk)

---